

## UNA APROXIMACIÓN INTERTEXTUAL A LA POESÍA DE VICTORIANO CRÉMER

Miguel ZUGASTI  
Universidad de Navarra

Cabe sostener que ha sido gracias a estudiosos como Mijail Bajtin o Julia Kristeva que la crítica moderna ha empezado a considerar con el rigor que se merece la noción de intertextualidad, término acuñado por Kristeva en 1967. Desde entonces la bibliografía existente sobre este tema crece día a día<sup>1</sup>, contribuyendo un poco a reforzar el viejo aforismo de que no hay nada nuevo bajo el sol. Tomando esta idea en un sentido lato se ha llegado a decir que todo está escrito, que no hay novedad posible y que la originalidad se restringe no ya al qué sino al cómo de cada obra literaria. En esta línea, Graciela Reyes afirma: «Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anterior-

<sup>1</sup> Para un primer acercamiento al estado de la cuestión remito a dos recientes volúmenes colectivos: *Intertextuality: theories and practices* (eds. Michael Worton y Judith Still, Manchester, Manchester University Press, 1991) e *Intertextuality* (ed. Heinrich F. Plett, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1991).

res, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos»<sup>2</sup>. Según esto todo texto literario será el reflejo de otros muchos textos, independientemente de que el autor sea consciente de ello al manejarlos o de que el lector los identifique. La misma estudiosa prosigue en su tono categórico: «El poema no se refiere a un objeto o a un mundo, aunque aparente hacerlo, sino a otros textos, incluidos los lugares comunes que, semejantes a cristalizaciones de la intersección de textos, han ido quedando, como marcas de sistemas conceptuales, a lo largo de la historia de una cultura»<sup>3</sup>.

Y, en efecto, en parte así es, ya que la realidad poética es multiforme y está sometida a distintas interrelaciones y cruces de referencias. Según detalla la rumana Kristeva (que en su *Semiótica* sigue de cerca las pautas dadas por Bajtin): «La “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual»<sup>4</sup>. La palabra, el texto literario, se muestra entonces como algo polivalente, afectado por una pluralidad de interferencias que se barajan constantemente; es lo que Bajtin definió como *carnaval*. El discurso está sujeto a un diálogo entre el autor, el lector y los textos exteriores que

<sup>2</sup> Cf. Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>4</sup> Cf. Julia Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, col. Espiral, 1978, 2 vols. La cita en vol. I, p. 188.

siempre actúan. De acuerdo con estos tres elementos se establecen dos tipos de relaciones: una *horizontal*: el texto pertenece a la vez al autor y al lector; y otra *vertical*: el texto está orientado hacia un corpus literario anterior o simultáneo. Se origina así en el discurso una secuencia de incesante polifonía, pues lo que él integra es una especie de *mosaico* de citas, citas que son absorbidas y transformadas por el texto naciente. Percatarnos de este fenómeno nos va a llevar a que todo texto esté sujeto al menos a una *doble* interpretación: por un lado la que se desprende de su semántica (que a su vez admite varias lecturas) y por otro la que se desprende del diálogo interno establecido por los microtextos que conforman tal texto.

Atendiendo a esta doble vertiente se podrá conseguir un análisis más completo de la materia literaria, pues añadimos una lente extra a nuestro examen, aportación esta donde se encierra la principal virtud de los estudios intertextuales. No obstante, tal tipo de crítica será siempre de apoyo o complemento; nunca por sí sola podrá agotar el acercamiento a un escrito literario, a sus rasgos semánticos y estructurales, a su estilística particular. Pero poco a poco va resultando evidente que una indagación literaria rigurosa y moderna no puede prescindir del enfoque intertextual.

En este trabajo sobre la poesía de Victoriano Crémer no se pretende, por tanto, ahondar en su universo poético, en sus temas recurrentes, símbolos personales, etc. La bibliografía existente sobre este poeta leonés, sin ser apabullante, es muy considerable, y aunque a veces de difícil localización sirve para

evidenciar su impronta literaria en la posguerra española. J. E. Martínez recoge más de 130 entradas, que si bien la mayoría de ellas son reseñas y breves artículos periodísticos, también incluye algunas tesis o libros tan señeros como los del mismo Martínez o Moratíel Villa<sup>5</sup>. Nuestro enfoque, pues, se ciñe, primero, al estudio de los intertextos y, segundo, a los poemas contenidos en la extensa antología en dos tomos titulada *Poesía (1944-1984)*, que aglutina las mejores composiciones del poeta leonés<sup>6</sup>. Todas las citas se referirán a esta edición.

Antes de entrar directamente en materia hay que aclarar en primera instancia que el fenómeno de la intertextualidad cobra especial relevancia en un poeta como Victoriano Crémer que es de formación autodidacta, por lo tanto muy dado a explicitar las influencias de sus libros y poetas preferidos; efecto muy similar –como recuerda J. E. Martínez<sup>7</sup>– al apreciable en el primer Miguel Hernández. El propio Crémer se

<sup>5</sup> Cf. José Enrique Martínez, *Victoriano Crémer el hombre y el escritor*, León, Ayuntamiento, 1991, especialmente la sección de «Bibliografía», pp. 649-68; Sergio Moratíel Villa, *La poesía en acción de Victoriano Crémer*, León, 1973. Para los datos de las tesis inéditas de Delfina D. Díosdao de Caso, Marc Guilhamet y María Rosa Nepomuceno, así como para el resto de entradas, remito a la excelente «Bibliografía» de J. E. Martínez, que hoy en día puede considerarse como el máximo especialista en el autor.

<sup>6</sup> Cf. *Poesía (1944-1972)*, I y *Poesía (1972-1984)*, II, León, Instituto 'Fray Bernardino de Sahagún'-Diputación provincial, 1984, 664 págs.; volúmenes integrados en la colección de poesía 'Provincia', núms. 66-71. Esta antología resulta extremadamente útil dado que recopila textos de una docena larga de poemarios aluminados por Crémer a lo largo de cuarenta años, muchos de ellos de corta tirada y de difícil acceso para un lector no especializado. Por ejemplo es la única edición existente de su penúltimo libro, *Última instancia* (1984), aunque obviamente queda excluido el último, *El cálido bullicio de la ceniza* (1990), editado por el Ayuntamiento de Burgos.

<sup>7</sup> Cf. J. E. Martínez, *Victoriano Crémer el hombre y el escritor*, p. 226.

considera heredero del grupo generacional del 27 y confiesa sus deudas literarias, las cuales se traducen en «resonancias o influencias [...] y, sobre todo, en el cuadro de calificaciones al que ajustamos nuestras estimaciones. Fuimos –soy concretamente– hijos literarios, que no cronológicos, de la generación del 27, y Cernuda y Guillén, Alberti y Lorca, Dámaso y Salinas, Alexandre y Gerardo Diego compusieron el itinerario de nuestras lecturas y conformaron el horizonte de nuestras mejores demandas líricas»<sup>8</sup>. En esta línea, resultan muy pertinentes unos versos de su libro *Los cercos* (1976) donde el poeta declara su conciencia de estar sujeto a este fenómeno de las inevitables influencias personales y de las palabras ya escritas con anterioridad:

Hablamos  
desde afuera, dictados, y extrañamos  
el perfil de la voz. Apenas somos  
ecos perdidos que en vano rescatamos,  
intentando un lenguaje para el hombre  
que nos creemos<sup>9</sup>.

# I. *Lemas o epígrafes como juegos intertextuales*<sup>10</sup>

Quizás por esta conciencia el poeta leonés sea tan dado a utilizar epígrafes o lemas para encabezar muchas de sus compo-

<sup>8</sup> Cf. V. Crémer, respuesta a la encuesta «¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la generación poética del 27?», en *Estafeta literaria*, 15, 618-19, 1977; citado por J. E. Martínez, *Victoriano Crémer el hombre y el escritor*, pp. 226-27.

<sup>9</sup> *Poesía II*, p. 471.

<sup>10</sup> En el presente trabajo se intentan desentrañar algunos de los múltiples intertextos que actúan en el trasfondo de la poesía cremeriana, descubriendo así una parcela de su quehacer poético. No obstante no hay en el análisis ánimo exhaustivo ni se pretende agotar el tema: en pri-

siciones. En mi rastreo por la citada antología he contabilizado nada menos que 44 poemas precedidos por este tipo de intertextos, pertenecientes a Pedro Salinas (tres veces), fray Luis de León, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, César Vallejo, Blas de Otero, Antonio Machado, Miguel Hernández, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez (todos ellos dos veces), y con una sola mención a Miguel de Unamuno, Juan José Domenchina, Jorge Manrique, T. S. Eliot, Pablo Neruda, José Hierro, León Felipe, Manuel Machado, Eladio Cabañero, Moreno Jurado, Jorge Guillén, Giuseppe Ungaretti, Mariano Roldán, Samuel Beckett, Félix Grande, Ángel González, José Luis Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Gaos<sup>11</sup>.

### 1. *Cambio contextual y cambio semántico*

G. Reyes recuerda que aunque las citas de los lemas se suelen hacer siguiendo con gran fidelidad el texto primigenio, no por eso deja de haber un desplazamiento contextual, y ello provoca a veces que se reproduzca «escrupulosamente un texto, pero no su sentido original: suele haber un juego de voces entre

mer lugar porque el corpus seleccionado ya supone una limitación y en segundo lugar porque cualquier rastreo de unos intertextos está sujeto a la imposibilidad de tener en la memoria todos los textos precedentes sobre los que trabajó el poeta, fuera consciente de ello o no. Aunque con distinto enfoque, J. E. Martínez dedica el capítulo IV de su libro («Amistades, relaciones, influencias y resonancias», pp. 223-72) a una aproximación similar basada en el examen clásico de las fuentes, influencias, etc. Remito a este capítulo como complemento a mi estudio, donde en la mayoría de los casos aduzco ejemplos diferentes.

<sup>11</sup> Caben añadir además una cita de Berruguete, un recorte de prensa, dos citas que no las identifico (pp. 116 y 349) y la palabra "¡Aleluya!" que precede a otro poema.

locutor citador y locutor citado, lo que lleva a una buscada ambigüedad»<sup>12</sup>. En efecto, toda cita es necesariamente parcial y por lo tanto un simulacro, apenas una sombra de lo que se quiere evocar. En el corpus cremeriano hay varios ejemplos ilustrativos de esta “buscada ambigüedad”, de cómo el poeta al sacar un texto cualquiera de su obra original lo somete a su juego particular, lo descontextualiza para re-crear con él algo nuevo. En el poema «Gloria y pasión de Mohamed-Ali», de *Lejos de esta lluvia tan amarga* (1974), desliza Crémer los siguientes versos de A. Machado:

Sin embargo...  
Oh, sin embargo,  
queda un fetiche que aguarda  
ofrenda de puñetazos...

Creo que la clave de haber escogido este pasaje no está tanto en ese fetiche desamparado cuanto en la palabra *puñetazos*, pues se trata de una composición dedicada al boxeador Casius Clay que fue un mito de ese deporte. El boxeador, sus puños y el cuadrilátero donde pelea constituyen la columna vertebral de esta pieza que, aunque personalizada en un luchador, es una metáfora del hombre, de su miedo, de la dureza de vivir, de los golpes que va encajando, y por eso ese título tan significativo de «Gloria y pasión...» que asimismo juega con el referente de la pasión y gloria de Jesucristo.

<sup>12</sup> Cf. Ciraciela Reyes, *Potifonia textual*, p. 62.

En «España bajo la lluvia» encontramos este epígrafe de Eladio Cabañero:

Esta tarde aquel niño quiere irse,  
escapar de la lluvia en las ventanas  
de cristal arrecido, hacia un recuerdo...

.....  
Irse hacia un horizonte abierto en iris,  
muy lejos de esta lluvia tan amarga...<sup>13</sup>

El poema trata de esa «lluvia en las ventanas» de que habla Cabañero, con la imagen del grajo golpeando insistentemente los cristales con su pico (que además evoca a modo de autocita otra composición suya de *Tacto sonoro*, «Poemilla de la madre a la ventana»), pero lo relevante del intertexto es su último verso: «Muy lejos de esta lluvia tan amarga», que con ligeras variantes servirá para dar título a todo el libro.

## 2. El lema como homenaje

Hemos visto dos ejemplos de descontextualización o desplazamiento; hay más, pero lo que abunda es sobre todo la cita a modo de homenaje, y aquí Crémer es transparente al subrayar sus devociones literarias y gustos personales. En este apartado de epígrafes aducidos por una razón de confesada pleitesía podrían citarse los poemas «Homenaje a los hermanos Macha-

<sup>13</sup> *Poesía II*, p. 421.



do»<sup>14</sup>, «Homenaje a Berruguete»<sup>15</sup> o la «Fábula del soldado» que rememora a César Vallejo<sup>16</sup> y en especial su último libro, *España, aparta de mí este cáliz*. Destaca de manera particular la sección «Dedicatorias» del volumen *Última instancia*, donde se repite algún nombre como el de Antonio Machado, junto a Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, etc. Otro caso singular es el del italiano Giuseppe Ungaretti, uno de cuyos textos encabeza esta vez no un poema sino todo un libro: *Los cercos*.

### 3. El lema como idea esencial que resume todo el poema

Más interesantes, a mi modo de ver, resultan los casos en que se produce una especie de comunión poética, conjunción de sentidos, entre el epígrafe aducido y la posterior creación cremariana. Asistimos, en estos casos, no ya a una devota admiración por los otros poetas, sino a una especial identificación o afinidad con composiciones muy particulares.

Véase por ejemplo «Mi loba blanca», en el libro *Caminos de mi sangre* (1947), composición subtitulada “Primer poema de amor” –subtítulo que, dicho sea de paso, es idéntico al que Eugenio de Nora emplea en un poema de su libro *Cantos al*

<sup>14</sup> *Poesía I*, pp. 395-400.

<sup>15</sup> *Poesía I*, pp. 369-71.

<sup>16</sup> *Poesía I*, pp. 329-38. Sobre el poeta peruano ver también *Poesía II*, pp. 531-35. Asimismo hay otros homenajes explícitos como los de Velázquez, Goya, Picasso, Vela Zanetti, etc.

*destino* (1941-1946)–. El lema o epígrafe seleccionado es de Pedro Salinas:

Ella tan vaga e indecisa antes,  
tiene escogido cuerpo, sitio y hora.  
Me ha dicho: “Voy”. Soy ya su destinada presa.

Lo que predomina es la imagen final, el sentido de *presa* que nos remite al amor como lucha y pugna entre los amantes. Crémer lo ha aprehendido y su poema gira en torno a esta idea, de ahí términos como *furia*, *arañar*, *raudal sangriento*, *desgarrar*, *garra*, *feroz aullido*... hasta concluir con *feroz loba blanca*. Estas voces se refieren metafóricamente al encuentro amoroso como algo físico, sensorial, y la selección específica del léxico se relaciona sabiamente con esa *presa* de que hablaba Pedro Salinas<sup>17</sup>.

Un nuevo ejemplo se aprecia en «Y con pobre mesa y casa...», de *Tiempo de soledad* (1962): se transcribe un texto de fray Luis de León de donde se entresaca el título del poema. Se trata de un fragmento de la famosa décima «A la salida de la cárcel» donde el fraile salmantino –en estrecha relación con su oda «A la vida retirada»– canta a la quietud, sosiego y lejanía del mundanal ruido. Los versos de Crémer se circunscriben en

<sup>17</sup> De la misma forma es posible rastrear la huella del poeta madrileño en «Paisaje urbano», de *Tacto sonoro*, donde además de integrar un segundo lema suyo se deslizan secuencias en oxímoron muy del gusto saliniano: «Deshacen el rebufo de la sombra, / de tan sombra, clarísima... / ¡No grites tu silencio, que se rompe / en agudos cristales de tinieblas!» (*Poesía I*, pp. 55-56).

un principio también en esta órbita, buscando un retiro humilde y tranquilo:

Aquí la mesa; blanca  
porfía con el pan y la palabra;  
el puesto humilde junto al fuego;  
un libro entre las manos, y el olvido  
—la más alta esperanza— de los hombres...<sup>18</sup>

aunque este deseo encuentre dificultades para materializarse, pues el mundo, la tierra, la vida —igual que la cárcel en fray Luis— no pueden desgajarse tan fácil del dolor ni olvidarse de «la sangre aún viva de los muertos»<sup>19</sup>.

En «El amor y la sangre», poema inserto en el volumen homónimo del año 1966, antepone el siguiente epígrafe de Blas de Otero:

Borrado. Labraremos la paz, la paz, la paz,  
a fuerza de caricias, a puñetazos puros...

Crémer establece en sus versos una dura dialéctica entre el amor y el odio, que siempre va acompañada de la sangre<sup>20</sup>. La

<sup>18</sup> *Poesía I*, pp. 324-25.

<sup>19</sup> Un nuevo caso de conexión con el fraile salmantino se halla en la «Canción serena» (*Poesía I*, pp. 83-84), donde se aduce un verso de la oda «A la vida retirada». Pienso que en la elección del tema late una amarga ironía, pues la canción cremariana es un grito desgarrado y de angustia existencial, muy lejos de la serenidad luisiana. Es otro ejemplo ilustrativo del cambio semántico que se puede generar por el mero hecho de descontextualizar una cita. Otro verso de esta misma oda, «los pocos sabios que en el mundo han sido», se cita de forma literal en el poema «Al otro lado» (*Poesía II*, p. 475).

<sup>20</sup> Además se trata de una sangre que no se borra de las manos, transmitiendo así un tópico que arranca de una leyenda india que la rescató Bécquer en su narración *El caudillo de las manos rojas*, pero que aparece también en el episodio de Pilatos, la escena primera del acto quinto de *La tragedia de Macbeth* y en muchas otras obras.

oposición se resuelve al final del texto (con claras reminiscencias cristianas) cuando la sangre derramada germina en la tierra y se convierte, de acuerdo con las palabras oterianas, en «pan, en paz, a puñetazos puros...!»

Quedan muchos otros epígrafes que podrían ser estudiados bajo cualquiera de estas tres clasificaciones<sup>21</sup>, pero en general pienso que los casos citados son lo suficientemente claros como para reflejarnos un aspecto de la poética cremariana, de ese cúmulo de lecturas que abonan sus versos y que él no duda en confesar.

## II. *La intertextualidad en los títulos*

En este apartado no se trata de atender a las citas explícitamente transcritas, sino de localizar los ecos, resonancias, voces ocultas que, unas veces más reconocibles que otras, aparecen a salto de página como signos inequívocos de los terrenos poéticos por los que transita nuestro autor. Se van a examinar aquí los títulos de libros o poemas, resquicios mínimos donde también se puede apreciar el fenómeno intertextual.

<sup>21</sup> Pareja identificación temática se da en el «Canto total a España» (pp. 181-90, perteneciente a *La espada y la pared*, de 1949), composición encabezada precisamente por un lema de Unamuno; o en el poema dedicado al «Mío Cid», del libro *Los cercos* (1976), donde se cita como lema el siguiente verso de Vallejo: «Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo», que juega irónicamente con la leyenda del Cid que aun después de muerto vencía en las batallas.

Una referencia al cine negro aparece en la «Fábula de la persecución y muerte de Dillinger (Enemigo público número 1)», donde se juega con el antihéroe John Dillinger, enemigo público número 1, famoso tras la película de John Millius titulada *Dillinger*, que constituyó una de las mejores muestras del género del gansterismo. De la misma manera puede citarse la *Fábula de B. D.*, publicada en 1946 en León como libro independiente al amparo de la revista *Espadaña*, en aquel entonces dirigida por el propio Crémer. El texto se refería, como bien se ha encargado de señalar la crítica, a la muerte violenta del anarquista Buenaventura Durruti (a quien conocía personalmente el autor) en el frente de Madrid, bajo circunstancias oscuras. Cabe añadir asimismo la «Fábula de Judas el Iscariote», que no desaprovecha ninguna de las connotaciones peyorativas que aporta este personaje bíblico.

Por supuesto que el poema «Espadaña» de *Las horas perdidas* (1949) recuerda la revista de idéntico título, pero más significativa sea quizás su composición «Bienaventurados los pobres» con esa referencia directa a las predicaciones de Jesucristo que se detallan en *Mateo*, 5, 3-12 y *Lucas*, 6, 20-23, más conocidas como el «Sermón de la montaña».

El título de su siguiente poemario, *La espada y la pared*, no cabe duda de que está seleccionado de la frase hecha *estar entre la espada y la pared*, que se complementa perfectamente con esa idea de angustia e impotencia que nos sugiere todo el libro<sup>22</sup>. Un caso de autocita (recurso ya entrevisto más arriba en

<sup>22</sup> Esta frase parece haber tenido fortuna en cuanto a su aprovechamiento para títulos de obras, pues al menos se puede apuntar otro uso similar en el libro de cuentos del cubano Gustavo Eguen: *Entre la espada y la pared*.

la imagen del vencejo que picotea los cristales de una ventana) encontramos en el poema «Cancionero del desánimo», pues con idéntico título había bautizado otra composición suya de *Tacto sonoro*<sup>23</sup>.

Llegamos así a 1952 con la siguiente obra, *Nuevos cantos de vida y esperanza*, título que rinde pleitesía a un libro capital de Rubén Darío: *Cantos de vida y esperanza*. Se integra aquí uno de los poemas más emotivos de Crémer, «Nana del hijo», que a mi juicio está escrito teniendo muy presentes las «Nanas a la cebolla» que Miguel Hernández escribió a su hijo. Creo que la voz del padre hablando al niño es la misma en los dos casos, y que en la intención de Crémer al dar nombre a este texto pudo estar el marcar de alguna manera ese parentesco. Desde luego sí que es segura dicha intencionalidad en el poema que se inicia en la página 254, pues el título «Florece, Dios, la vid, la flor del vino» está tomado de un verso del poeta alicantino, y además Crémer nos lo ofrece entrecomillado para evitar cualquier asomo de duda<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> *Poesía I*, pp. 167-70 y 61-64. Un caso particular de falsa autocita es el de los poemas «Balada de los ciegos» y «Recuerdo con Gerardo» (*Poesía II*, pp. 483-84 y 636-38), que insertan el mismo lema: se trata de unos versos del «Perfil» de V. Crémer que escribió Gerardo Diego en 1944 y que se transcribe al inicio de la antología: «Nos mira cuando le miramos / fijo desde el fondo del alma» (*Poesía I*, p. 51). Estos versos son ahora parafraseados por el poeta leonés: «Hablan entre sí. Hablan. Se miran / fijos, desde el fondo del alma» y «Y te miraba fijo / "desde el fondo del alma"» (*Poesía I-II*, pp. 483 y 637).

<sup>24</sup> J. Cano Ballasta, en *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978, p. 259, sostiene que el título del libro *Caminos de mi sangre*, de 1947, remite al poema hermandiano «Mi sangre es un camino». Tomo la referencia de J. E. Martínez, *Victoriano Crémer el hombre y el escritor*, p. 256, que entresaca además nuevos paralelismos: la expresión «frontera de los dientes», el «esposo-soldado», la recurrencia a imágenes como los toros, el vientre, etc.

En una zona más imprecisa del mecanismo intertextual podemos ubicar *Tiempo de soledad*, publicado en 1962, el mismo año que la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, aunque ignoramos si hubo alguna conexión previa entre ambos textos. Un interrogante parecido se nos plantea con el caso de *Nuevas canciones para Elisa*, pues conociendo la afición musical de Crémer (aparte de numerosos poemas sueltos, la casi totalidad de los que componen *Lejos de esta lluvia tan amarga* gravitan alrededor de la música) y su devoción especial por la clásica, no parece aventurado relacionarlo con las piezas para piano que Beethoven tituló precisamente *Para Elisa*.

Donde no hay duda, como ya se dijo antes, es que su siguiente poemario, *Lejos de esta lluvia tan amarga* (1974), aprovecha un verso de Eladio Cabañero para seleccionar el título. De la misma forma que el poema «Con la vida auestas» está jugando con la expresión popular *con la cruz auestas*, ahondando así en la intencionalidad del mensaje. Con *Los cercos* (1976) se insiste en un símbolo muy personal de Crémer como es el cerco que oprime al hombre y coarta su libertad, antesala de la muerte. Este símbolo ya venía prefigurándose desde su primer libro y lo encontramos en el «Cancionero del desánimo»<sup>25</sup>, pero es curioso destacar cómo en el epígrafe de Luis Felipe Vivanco que se aduce en la página 470 aparece también esta misma imagen: «Los cercos extraños de una luz invisible»; y aún hay más, pues estas tres primeras palabras,

<sup>25</sup> *Poesía I*, pp. 61-64.

«Los cercos extraños», van a servir para encabezar toda una sección de las varias en que se subdivide el libro.

En la obra que cierra la antología, *Última instancia*, todavía el poeta sigue utilizando con profusión este tipo de práctica intertextual. Un breve atisbo se observa en el teresiano título «Las fundaciones»<sup>26</sup>; también el poema «Pedid y se os dará» evoca necesariamente las palabras de Jesucristo sobre el valor de la oración (*Mateo*, 7, 7), y algo parecido se aprecia en «Y el cuerpo se hace música», inconfundible eco de «Y el Verbo se hizo carne» (*Juan*, 1, 14). Un nuevo caso es el de «La sombra en la pared»<sup>27</sup>, que se sirve de un verso de Blas de Otero que Crémer transcribe poco más abajo a modo de lema.

### III. *La intertextualidad como línea de transmisión de las ideas poéticas*

Pienso que quizás esta sea la parte más atractiva a la hora de ir desentrañando intertextos, pues en cierta medida nos da la pauta de cómo Victoriano Crémer maneja los materiales previos y los dota de un sentido personal. El poeta se sirve de un amplio

<sup>26</sup> *Poesía II*, pp. 545-46. Otras resonancias de Santa Teresa pueden hallarse en el título del poema «Sueño, porque vivo en mí», de *El amor y la sangre*, que recuerda el famoso verso «vivo, sin vivir en mí», el cual también se descubre tras «vivo, viviendo en mí», sintagma que se integra en el poema «Ciudad amenazada», p. 241.

<sup>27</sup> Cf. los respectivos textos en *Poesía II*, pp. 586-88, 625-26 y 606-11. Vagos ecos de nuevos intertextos pueden ser el poema «Sobre los árboles» (pp. 556-58) que recuerda al albertiano *Sobre los ángeles*; o «Lo primero fue el espacio» (pp. 629-30) en cuyo fondo parece descubrirse el inicio del *Génesis*. Este primer versículo se utilizará varias veces más: «¡Lo primero fue el verbo!», «Fue en el principio el Caos», «Lo primero fue el hambre» y «Lo primero / fue música de la nada» (*Poesía I-II*, pp. 336, 437, 496 y 625).



caudal de citas que están ahí y crea así su propio texto, o mejor, re-crea un texto particular que entra en continua dialéctica con los anteriores. De acuerdo con Bajtin, en el poema se genera una especie de *carnaval* donde se irán reflejando sucesivamente los distintos préstamos literarios. ¿Qué explicación podemos dar a esta presencia de textos ajenos? Leopoldo de Luis, al tratar sobre la intertextualidad en Blas de Otero, propone con fino sentido crítico tres razones: «a) como homenaje al poeta predecesor; b) atraído por una imagen o por una idea sobre las que va a girar el texto propio; c) cuando la lectura ha sido tan intensamente asimilada que sus huellas emergen en muestras literales parejamente a las ideas propias»<sup>28</sup>.

Es evidente que la más reconocible es la primera, y la tarea se convierte en ciencia exacta cuando el autor expresa con detalle su ánimo de homenajear. Así por ejemplo en el poema «Bruja de los gitanos»<sup>29</sup> se precisa que es un homenaje a F. García Lorca, pero hay otros casos donde el poeta granadino sigue presente: es lo que ocurre en «Torero, yo», donde el ritmo, el tema, los versos que se inician con la partícula *que*, etc., testifican dicha influencia. Parecida sensación se extrae del «Cancionero del desánimo», con el uso de las asonancias, el *¡ay!* inicial de verso, los símbolos de la luna y el toro, etc.; o también puede ser el caso de «Los héroes»<sup>30</sup> con frases del tenor «era la hora del luto de las rosas / y del brillo lunar de los

<sup>28</sup> Cf. Leopoldo de Luis, «Los préstamos literarios en la poesía de Blas de Otero», en *Zurgai*, vol. Homenaje a Blas de Otero, Bilbao, noviembre 1988, pp. 76-82. Cita en p. 81.

<sup>29</sup> *Poesía I*, pp. 153-55.

<sup>30</sup> Cf. los textos en *Poesía I*, pp. 90-93, 61-64 y 171-77.

cuchillos» y motivos como el de las solteras secas. García de la Concha ha observado muy atinadamente<sup>31</sup> cómo hay ciertas imágenes en «Muchacha fea ante el espejo»<sup>32</sup> que recuerdan a cualquiera de las hijas de Bernarda Alba, a Yerma o a la novia de *Bodas de sangre*. La semántica del poema así lo sugiere, pero no menos algunas expresiones como: «carne de nardo», «soledad de las alcobas», «quebrada cintura», «vientre estéril / que soporta su brío de mar encadenado», «frescas azucenas», «rosas quemadas», etc. El abanico de la recepción poética se ha abierto; ya no estamos ante un texto más de homenaje a un poeta pretérito, sino que nos adentramos casi sin querer en el tercero de los supuestos que señalaba L. de Luis, en esa asimilación de la materia poética de una forma tal que se produce a veces una comunión de ideas y de formas; de ahí que haya citas implícitas, voces, ecos que resuenan al unísono en dos poetas y cuyo deslinde supone uno de los objetivos máximos de cualquier aproximación intertextual.

La segunda razón esgrimida por L. de Luis para la presencia de una cita se refería a la atracción que un poeta puede sentir por una imagen o idea muy concreta que actuase como eje del poema completo. En su opinión este supuesto nunca se da en Blas de Otero, pero pienso que en Crémer sí podemos encontrar al menos dos ejemplos reveladores. El primero se halla en el poema «Sueño, porque vivo en mí...», que está es-

<sup>31</sup> Cf. Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, vol. II, p. 679.

<sup>32</sup> *Poesía I*, pp. 145-46.

estructurado alrededor del interrogante sobre si la vida es sueño o realidad, tema que estará siempre ligado al nombre de Calderón de la Barca. Su léxico nos remite enseguida a la comedia áurea, e incluso el yo lírico se semeja a Segismundo:

¿Pero existo? ¿Dónde y cómo?

Aquí, encerrado, me encuentro  
en el sueño sin salida  
que teje mi pensamiento,  
preguntándome, doliéndome,  
de ser, soñándome, cierto<sup>33</sup>.

Un segundo ejemplo de tal identificación poética podemos tomarlo del texto «Descubrimiento de la rosa», que a mi juicio ha sido creado en estrecha unión con el poema que J. R. Jiménez seleccionó para abrir su libro *Piedra y cielo*. De esta forma empieza Crémer:

¿Cómo no amar la rosa? Pero falta  
descubirla entre tanta incertidumbre,  
entre tanta apariencia. ¿Quién no ama  
la música, si acierta a despojarse  
del grito, rebotado por la sangre...?<sup>34</sup>

Todavía es posible extraer más rendimiento de esta categorización, sobre todo si matizamos un poco la idea de L. de Luis. Así, hay otros casos donde esa atracción por una imagen

<sup>33</sup> *Poesía I*, p. 365. Esta misma imagen de la vida como sueño, aunque sin llegar a estar tan conectada con el texto calderoniano, la encontramos asimismo al final del poema «Los sueños»: «El hombre mata al sueño porque vive / transformado en un sueño su destino» (p. 344).

<sup>34</sup> *Poesía I*, p. 308. Poco más abajo se desliza también un intertexto referido al símbolo de la paloma como mensajera de la paz: «Y una paloma bíblica, en el pico / transporta del olivo su mensaje». Por otra parte la composición «El tonto», de *Nuevos cantos de vida y esperanza*, porta el mismo aire que el tonto juanramoniano de *Platero y yo*.

concreta se va a repetir varias veces, pero con la salvedad de que no necesariamente todo el poema va a gravitar sobre ella, sino que será un simple componente más, no el nuclear. Se trata, por ejemplo, de las breves referencias al lugar común manriqueño de la vida como río que se dirige al mar, símbolo de la muerte. Pues bien, sólo en estos dos volúmenes de la antología esta idea se repite al menos en siete ocasiones:

Yo les veo pasar todos los días,  
al vibrante reluz de la mañana,  
como ríos sin cauce, hacia la mar  
—que es el morir—, de la solana.

Acaso el cielo dice “¡Basta!” también, mientras navega  
en trombas silenciosas hacia el mar,  
que es el morir fragante de la noche<sup>35</sup>.

Parecida fascinación siente el autor por el silogismo cartesiano *cogito, ergo sum*, que se ha repetido tantísimas veces y que incluso ha originado poemas completos, como es el caso de Blas de Otero y su «Ergo sum». En esta antología Crémer lo utiliza al menos cinco veces, pero nunca con los mismos términos que lo hizo Descartes, sino que lo acomoda al sentir momentáneo de su discurso, en un proceso de descontextualización similar al que ya se ha mencionado más arriba. Las expresiones

<sup>35</sup> *Poesía I*, pp. 295 y 333. Cf. el resto de ejemplos en pp. 314, 408, 428, 470 y 475. Añádase también el poema «Cerco de la palabra» (pp. 485-86), que va precedido por un epígrafe de Mariano Roldán en el que se vuelve a integrar este tópico. Pero, todavía sin abandonar a Jorge Manrique, hay algunos versos que dan el tono exacto de la típica pregunta manriqueña: «¿Dónde fueron los prados inmóviles y verdes, / lentamente sorbidos por vacas melancólicas?» (p. 110) o «¿Tantas glorias y sangres, qué se hicieron?» (p. 551).

cremerianas son: «Piso / tus calles, luego existo...»; «Recuerdo, luego existo»; «Sueño, luego existo»; «¡Pienso y amo, luego vivo!» y «Canto, luego existo»<sup>36</sup>.

Adentrándonos ya en la tercera de las categorías que apuntaba L. de Luis, es interesante constatar la conjunción poética de Crémer con varios y significativos poetas. Una figura que ronda a menudo por sus páginas es Antonio Machado. Además de los homenajes explícitos arriba apuntados, pueden rastrearse ecos antoniomachadianos en bastantes pasajes. Así por ejemplo en la «Invocación a Sant-Yago» hay un reflejo de esas dos Españas antagónicas que tanto hicieron sufrir al poeta sevillano:

—¡Defiéndenos, Santiago, de tu España,  
batalladora con sus propios muertos...!  
De esa España de piedra, fronteriza  
de la pasión y la muerte ¡defiéndenos...!

.....  
¡Defiéndenos, Santiago, de la España  
que llevamos cada uno en los adentros:  
La España "tuya" y "mía"; la invasora  
y sarracena España de los muertos...!<sup>37</sup>

Esta es la misma España dual de Machado, la de sacristía y pandereta, la que ora y bosteza a la vez; es también la España de Unamuno y en general la de los hombres del 98. Dentro de esta misma órbita girarían textos como el «Canto total a Es-

<sup>36</sup> *Poesía I-II*, pp. 290, 351, 364, 433 y 628. Obsérvese además el sintagma «Quiero, luego puedo» (p. 619), donde se juega con el citado silogismo y la frase hecha "querer es poder".

<sup>37</sup> *Poesía I*, pp. 249 y 250.

paña» o «Castilla de los vivos y los muertos». Pero también Antonio Machado representa al poeta viajero, en donde el símbolo del camino se convierte en uno de los más fecundos de su poética. En esta línea cabe hablar de cierta influencia sobre el poema «Con la vida auestas (Canción para el camino)», la cual se manifiesta con mayor claridad en «A la sombra de Machado»:

Desde la altura contemplo  
el camino.

¿Dónde irá?

.....

Una paloma perdida  
pone una sombra lunar  
sobre el ocre del camino.  
Mi alma como ella se va  
entre umbrias, sin saber  
cuál su destino será,  
mientras el camino sigue.  
¿Dónde irá?<sup>38</sup>

Otro autor con quien Crémer comparte una intensa identificación poética es César Vallejo. Creo que el símbolo de la lluvia para designar la muerte, muy fecundo en el leonés, lo tomó directamente del peruano. Lo mismo podría decirse, quizás, de otro símbolo tan recurrente como es el *pan*, visto como alimento salvífico, aunque, claro, éste es mucho más antiguo (de raigambre bíblica) y en modo alguno podemos remitir a Vallejo

<sup>38</sup> *Poesía II*, pp. 647 y 648. Una transliteración de un verso machadiano se encuentra en la «Fábula del soldado», que reza así: «Es apenas un niño desnudo. Sólo un niño, / y unas pocas palabras verdaderas» (*Poesía I*, p. 332). Incluso puede verse un recuerdo del olmo seco en ese «sabor dulce a madera / vieja y hendida» (*Poesía II*, pp. 443-44).

como su creador. Pero el tratamiento del *pan de pobres*, esto es, unir el sema de la *pobreza* (con el sufrimiento que implica) al objeto del *pan* como alimento primario, vuelve a emparentarles de nuevo, donde lo relevante es la fusión de estos dos aspectos en un concepto unívoco<sup>39</sup>. Esta unión persiste todavía en otro tema esencial (ya entrevisto poco antes en relación con Machado) para los dos creadores: la preocupación por España, tema tratado con parejo tono de sufrimiento y dolor desgarrado en cuyo subsuelo late el drama de la guerra civil. Un ejemplo reiterado es el del verso del poema «Masa» que reza «Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo», que sirve de lema a la «Fábula del soldado» y a «Mío Cid», repitiéndose con alteraciones varias veces: «El cadáver del Cid sigue muriendo...», «El cadáver del Cid, siguió muriendo...» o «Y continuar muriendo, tal el viejo soldado / de Vallejo, sin pausa y sin remedio»<sup>40</sup>.

Un nuevo caso de transliteración se encuentra en la «Fábula y signo del soplón», donde el verso vallejiano «Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros» se convierte en:

Nuestro "dinamitero Padre Don Quevedo"  
tan enamorado del polvo  
le sitúa hinchado de vientos  
deshuesado y asustadizo  
como una ranita verde  
en las zahúrdas de Plutón

<sup>39</sup> Véanse algunos ejemplos en *Poesía I-II*, pp. 147, 211, 238, 283, 486 y 497. Además ambos poetas, criados en ciudades de provincias (Santiago de Chuco y León), es muy posible que conocieran la tradición popular de la subasta del *pan de pobres* que se realizaba en las parroquias con el objeto de recaudar fondos para las familias más necesitadas.

<sup>40</sup> *Poesía I-II*, pp. 523, 292 y 574 respectivamente. Otro juego más con el poema «Masa» se ubica en la «Balada de la última instancia», donde se transcribe el siguiente verso: «Tanto amor para tan cruda muerte» (p. 565).

que poco después se reutilizará así:

Un día, Don Francisco, el llamado  
 “abuelo instantáneo de los dinamiteros”,  
 presintió las zahúrdas de su condena  
 pobladas de sueños corrosivos<sup>41</sup>.

Estos dos textos nos relacionan además a Crémer con Quevedo. Hay incluso un nexo biográfico: ambos poetas estuvieron presos en León, dentro de los muros de San Marcos, hecho que se rememora en la composición de donde se extrae la última cita: «San Francisco de Quevedo. León San Marcos». Los guiños hacia el poeta áureo son abundantes: ese “tan enamorado del polvo” es un recuerdo del famoso verso: «Polvo serán, mas polvo enamorado»; la doble cita de “zahúrdas” e incluso el sintagma “zahúrdas de Plutón” remiten al título homónimo de Quevedo, y lo mismo podría decirse de los “sueños corrosivos” que suenan a modo de eco de sus *Sueños* satíricos; incluso se transcribe literalmente el endecasílabo «Miré los muros de la patria mía»<sup>42</sup>.

Aparte de este tipo de confluencias o parentescos globales, cabe anotar también algunos ejemplos muy puntuales de préstamo o cuasi-préstamo de versos o imágenes que se fusionan en un todo con el árbol cremieriano. Son intertextos muy breves que saltan a la vista de vez en cuando originando una complicidad entre el autor y sus predecesores. Vayan algunos ejemplos:

<sup>41</sup> *Poesía II*, pp. 528 y 532. Una tercera mención se halla en el «Auto-retrato» con que se abre la antología: «Y le dedica por la radio un credo / a su “dinamitero” padre Don Quevedo...» (p. 50).

<sup>42</sup> *Poesía II*, p. 535. Siguiendo en el Siglo de Oro, es posible que tras expresiones como «Piso grandezas, reduzco la siniestra / dominación del tiempo / a polvo, a nada, a la miseria última» (p. 551), subyaga la lectura del verso gongorino: «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».



- En la «Elegía burgalesa», de *Tiempo de soledad*, se repite por tres veces «polvo, sudor y hierro», evidente intertexto con el poema de Manuel Machado que describe la salida del Cid de la ciudad de Burgos; intertexto que, asimismo, se detecta en otros pasajes: «tierra, sudor y sangre», «sueño, sudor y gloria»<sup>43</sup>.
- En las pp. 81 y 523 encontramos versos de este cariz: «Inverso surtidor de fuego y muerte», «Inversa tempestad de sangre y viento», que están en débito intertextual con el verso inicial del poema que Gerardo Diego dedicó al ciprés del monasterio de Santo Domingo de Silos: «Enhiesto surtidor de sombra y sueño».
- Una curiosa relación con Unamuno puede adivinarse en los versos

Y es como un pozo seco, sostenido en el viento,  
que respondiera

¡Dios!

con eco resonante<sup>44</sup>

que parecen remitir a la anécdota que cuenta el Padre Arinterro del Unamuno angustiado y en crisis que se asomaba al pozo del claustro de Colón, en el convento de los dominicos de Salamanca, gritando el nombre de Dios a las aguas profundas.

<sup>43</sup> *Poesía I-II*, pp. 291-93, 186 y 458 respectivamente.

<sup>44</sup> *Poesía I*, p. 316.

- El poema «El son de huelga», ya desde su título, recuerda a Nicolás Guillén, donde el gusto por un lenguaje coloquial que remede el habla del negro desclasado se identifica en el caso de Crémer con el del obrero sujeto a la ley del patrón. Obsérvense como muestra estos versos:

Le sonaba en los oídos  
el registro:

–“Sí, señor”.

“Lo que usted mande”. “A sus órdenes”.

“Muchas gracias”. “Es favor”...<sup>45</sup>

- Una rememoración del Rafael Alberti de *Marinero en tierra* cabe advertir en versos como:

El río arrastra  
hacia la mar,  
el mar...<sup>46</sup>

- O lo mismo se puede decir ahora respecto a Jorge Guillén y su conocido poema «Beato sillón»:

Observo la silueta sagrada  
que sencillamente  
grazna  
o se ríe  
porque miro su mirada,  
o del mundo tranquilo,  
satisfecho, feliz  
–¿feliz? Sí, feliz–,  
que contempla desde la ventana<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> *Poesía II*, p. 449.

<sup>46</sup> *Poesía II*, p. 535.

<sup>47</sup> *Poesía II*, p. 422.

Quedan todavía más ejemplos que podrían añadirse y otros se habrán escapado a mi apreciación, pero en general creo que hay material suficiente para demostrar las huellas poéticas por las que transita Victoriano Crémer, las lecturas que más han influido en su formación literaria. Un poeta autodidacta como él necesariamente debe dejarse impresionar por unos autores u otros, y estas impresiones, a veces, traspasan la piel del poema en forma de intertextos.

Nuestro estudio atiende, hasta aquí, a los débitos poéticos, pero un análisis intertextual estricto observaría también otros fenómenos como las citas bíblicas (abundantísimas en Crémer, de las que apenas se han señalado algunas), los coloquialismos, frases hechas, refranes, extractos de canciones, retazos de prensa o cine..., tarea que no podemos afrontar ahora y que desbordaría los límites aconsejables de este trabajo.

Sí se debe recordar, por último, que el seguimiento de estos precedentes no representa una merma en la originalidad del autor ni en la creación de su propio universo poético. Aquí nos hemos limitado a atisbar unos pocos versos que recuerdan voces ajenas, pero la ingente mayoría de sus palabras sólo obedecen a una voz: la de Victoriano Crémer, personal e intransferible. Y tanto su propia voz como los ecos ajenos están sometidos a la regla de su originalidad, a su particular visión del mundo, a su determinada manera de combinar imágenes, símbolos, estructuras, impresiones, temas, etc. Según palabras (que suscribo) de E. de Nora estas influencias son «epidérmicas, adheridas», y J. E. Martínez apostilla que «la voz personal de

Crémer emerge sobre todas las voces –lejanas o próximas– que lo rodean»<sup>48</sup>. A pesar de todos los recodos intertextuales que puedan existir, lo que queda es la impronta personal que el poeta nos lega en su mensaje, la cual le hará merecedor –si así lo quiere la historia– de integrarse en la memoria poética de nuestra literatura.



<sup>48</sup> Cf. Eugenio de Nora, «Crémer, poeta barroco», en *El Español*, 13-X-1945, y J. E. Martínez, *Victoriano Crémer el hombre y el escritor*, p. 266.